

“Prometheus” 29, 2003, 37-47

PASSATO E PRESENTE NEL ‘LAMENTO’ DELL’*ANDROMACA* EURIPIDEA

Amore, dolore e morte sono tre fra le principali tematiche dell’*Andromaca* euripidea. Questa tragedia infatti da una parte esprime la coscienza di una forza iniqua e violenta che serpeggia tra gli uomini, portando in mezzo a loro dolore e morte, ma dall’altra, come ha scritto Ernesto Bonaiuti, tocca in modo eminente e significativo anche il mistero dell’amore, “perfettamente consapevole della necessità di avvicinarsi ad esso con tremebondo senso di stupore e di attesa”¹.

Il dolore, senza alcun dubbio, è un motivo trasversale che impronta a sé tutta la tragedia greca, toccando spesso accenti di sublimità, come ad esempio nel pianto struggente dell’*Elettra* sofoclea², o come nel canto corale dei vv. 1107 ss. dell’*Elena* euripidea³. Accenti di altrettanta intensità troviamo anche nell’*Andromaca*, opera che viene spesso trascurata dai critici, ma in cui, ad una lettura attenta, si scopre “un circolare di motivi e un pulsare d’interessi” di grande forza e vitalità⁴. È vero che certi moduli di riferimento critico che valgono ad esempio per tragedie come la *Medea* o le *Baccanti* non possono valere per l’*Andromaca*, ma è altresì vero che, prima di tentare una valutazione obiettiva di quest’ultima, bisogna innanzitutto liberarsi del pregiudizio di una presunta ‘inferiorità’ artistica di essa, un pregiudizio che risale addirittura ad Aristofane di Bisanzio, il quale incluse l’*Andromaca* fra i “drammi di second’ordine” (τὸ δὲ δράμα τῶν δευτέρων)⁵, non senza comunque enume-

¹ E. Bonaiuti, *Amore e morte nei tragici greci*, Firenze 1944, pp. 14-15.

² Soph. *El.* 86-109: “sola spargo gemiti sulla catastrofe, e non desisterò dai miei lamenti amarissimi finché i raggi trepidanti delle stelle e la luce raggianti del giorno investono le mie pupille. Sarò come l’usignolo che ha perduto i suoi piccoli e andrò effondendo gemiti senza fine dinanzi ai battenti della residenza paterna, suscitando echi innumerevoli”.

³ Eur. *Hel.* 1107-1144: “te [è il coro che si rivolge alla natura] chiamo, te che ami i reconditi recessi delle valli dense di fogliame, te sovrano di ogni canto, te sonoro uccello, usignolo pieno di gemiti e lacrime, vieni e con le note della tua gola dorata suscita compagno di canto ai miei lamenti. Canta le amare vicende Elena, canta il destino lacrimevole delle donne di Ilio, battuta dai colpi achei”.

⁴ Euripide. *Andromaca*, ed. A. Garzya, Napoli 1963², p. V.

⁵ Anche se, a parere di alcuni, l’espressione andrebbe intesa come “seconda tragedia della trilogia”, o ancora come “dramma di quelli del secondo gruppo”, ipotizzando, in questo caso, che Aristofane di Bisanzio accennasse ad una catalogazione dei drammi euripidei. Su tutto questo cf. S. C. Kamerbeek, *L’Andromaque d’Euripide*, “Mnemosyne” 11, 1943, pp. 47-67; A. Garzya, *op. cit.*, p. XII; F. Ferrari, *Struttura e personaggi nell’Andromaca di Euripide*, “Maia” 23, 1971, pp. 209-229.

rarne i pregi: “il prologo è scritto in modo chiaro (σαφῶς) e in buono stile (εὐλόγως). Allo stesso modo i versi elegiaci [vv. 103-116] del lamento di Andromaca. Nella seconda parte il discorso di Ermione rivela il carattere regale e il dialogo con Andromaca non è male (οὐ κακῶς ἔχων): buona è anche la scena di Peleo che si allontana con Andromaca”.

Orbene, l'*Andromaca* è essenzialmente una tragedia ove s'indaga l'eros femminile, e non solo quello di Ermione, che, a somiglianza della madre Elena, è ἄπληστος λέχους, ma anche, e soprattutto, quello di Andromaca stessa, più pacato, più elegiaco, più maturo, e soprattutto non monolitico, non univoco: il suo amore infatti si espande in più direzioni, e si rivolge ora allo sposo perduto, ora al figlio Astianatte, che ella non ha potuto salvare⁶, e infine all'altro figlio, Molosso, che ella ha avuto da Neottolema, e che, per tutta la tragedia, sarà una presenza-assenza: “mi è rimasto un figlio, la luce della mia esistenza: ma stanno per ucciderlo, hanno deciso così [...]. Figlio mio, io ti ho messo al mondo, mi avvio verso l'Ade perché tu non muoia [...]. I figli sono l'anima per tutti e chi lamenta di esserne privo soffre in realtà di meno e nella sua disgrazia è fortunato” (vv. 406-420).

È proprio nell'estremo tentativo di Andromaca di salvare il figlio superstite, Molosso, che si scorge uno stretto nesso con le *Troiane*. Nelle *Troiane* Andromaca è una donna vinta, ma non ancora schiava; nella nostra tragedia invece la situazione in un certo senso si rovescia: Andromaca è sì schiava, ma non vinta, come prova il fatto che, anche senza Ettore, ella trova la forza di opporsi ad Ermione, ironicamente definita prima νεᾶνις (v. 192) e poi γυνή (v. 207). Sebbene priva di gioielli e di ogni altro segno esteriore della precedente condizione, Andromaca si presenta sulla scena con un'apparizione orgogliosa e regale. Per l'indagine tematica che ci proponiamo, non è inutile dare uno sguardo anche alla scena su cui l'eroina fa la sua comparsa: da un lato la casa di Neottolema, dall'altro il tempio della dea Teti, di fronte al quale si trovano un altare e una statua. “L'*Andromaca* è [...] l'unica tragedia a noi pervenuta in cui siano presenti contemporaneamente in scena due edifici [...], sicché fondamentale è nella parte iniziale della tragedia il contrasto tra lo spazio del santuario – che assolve ad una funzione di protezione – e lo spazio esterno al santuario, dominato dall'aggressività di Menelao. E anche la casa di Neottolema si inserisce in questo rapporto, in opposizione allo spazio del santuario di Teti. La casa è infatti collegata col personaggio di Ermione che in questa parte della tragedia ha dalla sua i rapporti di forza. Ma

⁶ Cf. Eur. *Tr.* 755-760: “non ci sarà pietà, precipiterai con un salto orribile dalle mura, esalerai l'ultimo respiro. Oh, creatura, così tenera da stringere, così cara a tua madre, oh dolce alito della tua pelle: invano ti ho nutrito col mio seno quando eri in fasce, invano ho patito per te dolori e fatiche”.

con l'intervento di Peleo, che salva Andromaca e il figlio, l'equilibrio del potere si modifica e [...] l'interno della casa diventa sede dell'ansia e della paura di Ermione"⁷. È dunque qui che Andromaca recita il prologo, il quale, come nelle altre tragedie euripidee basate sul tema della supplica, ci porta immediatamente *in medias res*: "il supplice si trova già all'altare ed egli stesso spiega le ragioni che ve lo hanno spinto. L'azione parte perciò dalla fine di un'altra azione, di un avvenimento precedente a cui lo spettatore non assiste ma che conosce ugualmente perché gli viene raccontato dallo stesso protagonista della vicenda"⁸.

Nel prologo il passato e il presente s'intrecciano con un alternarsi di toni ora dolorosi ora melanconici. Andromaca, nel dirsi prima ζῆλωτός (v. 5) e poi δυστυχεστάτη γυνή (v. 6), e poi ancora ταλαίπωρος (v. 571), comunica allo spettatore una complessa serie di emozioni, dalle quali nasce "una poesia spettacolo, le cui linee portanti sono appunto la semplicità e l'immediatezza del dettato, il tono colloquiale, l'intensità dei ritmi, la capacità di destare reazioni emotive immediate e di strappare il consenso all'uditorio"⁹. Perciò si può dire che questo prologo è un esempio di ciò che Vincenzo Di Benedetto chiama con espressione felice "la poetica del dolore", una poetica costituita "da un 'incalzare' di ricordi angosciosi che culminano in un'esplosione di dolore e disperazione, resa attraverso una interazione e una concitata domanda, nella quale traspare il desiderio di morte"¹⁰. E la domanda è: "perché mai, una volta schiava di Ermione, dovevo continuare a vedere la luce del sole?" (vv. 113-114).

Andromaca è schiava (v. 14 δούλη τῷ νησιώτῃ Νεοπτολέμῳ δορὸς γέρας)¹¹, ma una schiava che nonostante tutto è ancora παιδοποιός, "fertile", poiché appunto ha partorito un figlio (vv. 24-25), e quindi non ha completamente perduto il suo ruolo e la sua φύσις di donna. Ella vive peraltro in una condizione anomala, perché, malgrado lo stato sociale di δούλη¹², abita nella casa di Neottolema insieme con Ermione, in quella sorta di *ménage à trois* che fa da sfondo a tutta la tragedia, e a cui ripetutamente accennano sia Andromaca stessa (vv. 29-30: "e poi il mio signore prese in moglie Ermione, la spartana, e da allora rifiuta il mio letto di schiava") sia il coro (vv. 123-

⁷ V. Di Benedetto - E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997, pp. 127-128.

⁸ P. Cassella, *La supplica all'altare nella tragedia greca*, Napoli 1999, p. 105.

⁹ B. Gentili - C. Catenacci, *La riscoperta della voce*, in: *Manuale di letteratura italiana. Storie per generi e problemi*, vol. IV. dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento, Torino 1996, p. 300.

¹⁰ V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino 1975, p. 226.

¹¹ Neottolema era νησιώτης perché nato ed allevato nell'isola di Sciro: cf. *Il.* 19.326.

¹² A. Garzya, *Il mito nell'Andromaca di Euripide*, "Dioniso" 15, 1952, pp. 104-121.

125: “sventurata, hai in comune con lei il letto del figlio di Achille”) sia Ermione, allorquando attribuisce alle chiacchiere delle cattive compagnie il suo sciocco comportamento: “Tu, dunque, sopporti di dividere il tuo sposo nelle case con la più umile delle schiave?” (vv. 933-934). “Andromaca – scrive Laura Pepe – si sente schiava di Neottolema, visto che a più riprese lo chiama δεσπότης (v. 25 e v. 30), e considera δοῦλος (v. 200) il figlio da lui avuto, ma [...] nelle sue parole la donna mette in atto una sorta di *understatement*: non è infatti un caso che il coro non la ritenga schiava, ma si rivolga a lei come νύμφα (v. 140), e che la nutrice quando parla di lei come σύγγαμος di Ermione (v. 836) non la squalifichi rispetto alla moglie legittima”¹³. La Pepe suggerisce che questa anomalia del doppio talamo potrebbe essere spiegata alla luce di un decreto, invero di esistenza storica incerta, varato ad Atene nel corso della guerra del Peloponneso¹⁴, in base al quale sarebbe stato lecito ad un uomo avere due mogli. Il decreto è ricordato da Diogene Laerzio (2.26) a proposito del presunto doppio matrimonio di Socrate, e come fonti vengono citati Satiro e Ieronimo di Rodi. Anche Ateneo (13.2, 566) ricorda come proprio al tempo di Socrate fosse consentito avere δύο γαμετὰς γυναῖκας, e infine Gellio attribuisce uno stato di bigamia ad Euripide stesso: *sive quod duas simul uxores habuerat, cum id decreto ab Atheniensibus facto ius esset* (15.20). Alla questione dello ψήφισμα (contro la cui autenticità il silenzio di Tucidide è comunque un indizio molto forte) si affianca la questione della cronologia dell’*Andromaca*, la quale, per motivi interni, piuttosto che agli anni 427-5 va ascritta nell’anno 422, “all’indomani del disastro di Anfipoli – come dice Garzya – e sotto l’impressione diretta di esso. Così si possono giustificare le tirate antispartane che sono nel dramma, ma soprattutto si giustifica l’altrimenti inspiegabile ἀδίκως εὐτυχεῖτε (v. 449), cui fanno eco i vv. 724-726, [in cui gli Spartani sono fatti oggetto di una dura reprimenda: “se vi tolgono la fama militare e la pratica di guerra, voi non siete superiori a nessuno, in niente”]; le «moltissime stragi» del v. 450 son ben quelle che da tempo Sparta andava compiendo ma che così frequenti s’eran fatte nell’ultimo tempo; i «raggiri» (v. 448) e la malafede (v. 451) sono quelli per i quali i Lacedemoni vennero meno ai patti che concordavano la tregua. L’ὄλοισθ’ che chiude la *rhesis* [di Andromaca¹⁵] è il grido esasperato degli Ateniesi”¹⁶.

¹³ L. Pepe, *L’Andromaca di Euripide e i διδύμα λέκτρα nell’Atene del V e del IV secolo*, “QS” 47, 1998, p. 144.

¹⁴ Il decreto sarebbe invece degli anni 411-403, per quanto S. Pórtulas, *L’Andromaque d’Euripide entre le mythe et la vie quotidienne*, “Metis” 3, 1988, p. 296 ritenga che lo ψήφισμα vada posto subito dopo la peste di Atene.

¹⁵ La *rhesis* occupa i vv. 445-463: “voi, la razza più odiosa del mondo, consiglieri d’inganni, principi di menzogna, tessitori di malvagità, tortuosi, ambigui in ogni pensiero,

Vi sono poi nell'*Andromaca* delle difficoltà di carattere più propriamente lessicale, dal momento che – come ancora avverte la Pepe – Andromaca è considerata παιδοποιός solo in quanto moglie di Ettore: il figlio avuto da Neottolema non è mai considerato legittimo nella tragedia, ma sempre νόθος (v. 638) o νοθαγενής (vv. 912 e 942). Anzi il discorso di Peleo, chiamato in soccorso da Andromaca, sembra confermare tale interpretazione, poiché il vecchio, rivolto a Menelao, gli rimprovera di essere entrato nelle case del figlio, di aver distrutto ogni cosa con l'intenzione di uccidere una donna infelice (γυνή δυστυχής) e un piccolo “che la farà pagare a te e a tua figlia che vive nel palazzo, *anche se fosse tre volte bastardo*” (vv. 634-636). Questo bastardo potrebbe garantire la successione di Neottolema, nel caso che Ermione si rivelasse sterile¹⁷: spesso infatti “un suolo secco produce maggior raccolto di un campo arato (ξηρὰ βαθείαν γὰρ ἐνίκησε σπορῶ), e molti bastardi sono superiori ai figli legittimi. Forza, metti in salvo il figlio. È meglio acquisire come congiunto e amico un individuo povero ed onesto che non un essere malvagio e ricco” (vv. 637-639). La metafora del campo arato o da arare (che si ritrova in Soph. *O.R.* 270-271 ed Eur. *Ion* 1095) è così commentata da N. Loraux: “A sostegno dell'affermazione si producono solitamente tre prove [...]; la formula istituzionale degli spozalizi così come la riproduce una commedia di Menandro, qualche rappresentazione letteraria – caratterizzata come ‘metaforica’ – di questa equivalenza tra matrimonio e aratura, e un testo di Plutarco nel quale si afferma che ad Atene la più sacra delle arature è l'aratura coniugale [...]. Al centro di queste digressioni ricorre la parola ὄροτος, che il *Dictionnaire étymologique* di Chantraine glossa come «aratura, stagione dell'aratura, campo di grano, raccolto», e, in senso figurato, «procreazione di figli, figli»¹⁸. Il matrimonio dunque, nella visione dei Greci, non aveva soltanto la funzione di creare relazioni tra famiglie diverse – nel caso qui considerato tra i Pelidi e gli Atridi – ma permetteva anche “agli uomini di una schiatta di avere una prole e di assicurare così la sopravvivenza della loro casa. Sotto questo secondo aspetto, il matrimonio appare agli occhi dei Greci come un'aratura (ὄροτος) di cui la donna è il «campo» (ἄρουρα),

sleali, così ingiustamente fortunati nell'Ellade. Cosa non avete? Più volte omicidi, avidi di denaro, mentre dite una cosa, un'altra avete in mente, sempre: i fatti lo dimostrano. Siate maledetti!” (nelle *Troiane*, ai vv. 1158 ss., Ecuba, riferendosi agli Achei, li aveva rimproverati di non aver cervello).

¹⁶ A. Garzya, *Le parole e la scena*, Napoli 1995, p. 315.

¹⁷ Sulla possibilità dell'adozione cf. U. E. Paoli, *Studi di diritto attico*, Firenze 1939, p. 264.

¹⁸ Cf. N. Loraux, *Nati della terra. Mito e politica ad Atene*, Roma 1988, p. 158. Si veda anche J. P. Vernant, *Hestia-Hermes. Sull'espressione religiosa dello spazio e del movimento presso i Greci*, in: *Mito e pensiero presso i Greci*, Torino 1978, p. 147.

l'uomo l'«aratore» (ἀροτήρ)”¹⁹. Ermione però non aveva ancora assolto alla sua funzione creatrice, e dunque al momento l'unico possibile discendente e prosecutore della stirpe era un bambino νόθος. Per questo motivo mi sembrerebbe possibile dare un'interpretazione diversa da quella tradizionale ad ἐκκομίζου παῖδα del v. 639, ancorché la glossa avverta: φυγάδευσον ἐκκομίζε λάμβανέ σου τὴν θυγατέρα. Sulla scena – siamo al terzo episodio (vv. 545-765) – vi sono Peleo, Menelao, Andromaca e il figlioletto, questi ultimi ricomparsi per la seconda volta, mentre Ermione si è ritirata nel momento in cui il coro canta il secondo stasimo (vv. 465-495) condannando i δίδυμα λέκτρα: “Non loderò mai, in una casa, due mogli insieme, né figli diversi per madri: essi infatti sono motivo di contese domestiche e di dolori carichi di rancori”. A questo punto il vecchio Peleo inizia la sua *rhesis*, nella quale attacca lo sciocco e malvagio Menelao per non aver saputo resistere alle grazie di Elena: “Le è bastato mostrarti il seno e tu hai gettato la spada, hai accolto i suoi baci e hai scodinzolato dinanzi alla cagna traditrice, schiavo di Cipride” (vv. 628-630). Menelao è l'unico vero assassino di Achille. “Lui che ha spinto alla morte uomini valorosi, lui che ha sottratto i figli alle vecchie madri e ai padri canuti. Lui che è tornato da Troia senza una ferita e che senza un graffio ha riportato le armi nella bella custodia”. Accanto a lui c'è Ermione, “che, sterile giovenca, non sopporta che altri partoriscono, non avendo ella figli”. “Ma se ella non ha provato la gioia della maternità, dobbiamo noi restare privi di discendenti?” (vv. 713-714). A Peleo dunque interessa soprattutto la discendenza del suo γένος, e quel νόθος va comunque accolto e messo al sicuro, anche perché appunto è meglio avere come parente e amico un individuo povero ed onesto che non un essere malvagio e ricco²⁰.

Il verbo ἐκκομίζω, che Euripide usa in forma attiva al v. 1269 col significato di *perfero, tolero* (τὸ γὰρ πεπρωμένον ἰδεῖν σ' ἐκκομίζειν), assume qui il valore di “portar via (per salvare)”, come pure in Thuc. 2.78 e in Aristot. *AP* 19.6.9. Dunque il vecchio Peleo, nel desiderio di assicurare la discendenza del suo γένος, e rivolgendosi al coro, non a Menelao, dice di salvare quel νόθος che abita già nelle case di Neottolemo con la madre, forse come figlio adottivo. L'adozione infatti era un costume giuridico introdotto da Solone, in base al quale si permetteva ad un uomo senza figli legittimi di adottare un figlio in modo che la sua casa non fosse estinta²¹. Viene così ulteriormente a chiarirsi il ruolo di Andromaca, alla quale, benché concubina, era concesso di vivere nell'οἶκος in quanto madre dell'unico figlio ed unico erede del γένος di Peleo. L'importanza del γένος è d'altra parte sottolineata

¹⁹ J. P. Vernant, *op. cit.* 166.

²⁰ Cf. A. R. W. Harrison, *The Law of Athens*, 1968-1971, I, pp. 138-142.

²¹ Cf. D. Ogden, *Greek Bastardy in the Classical and Hellenistic Periods*, Oxford 1966.

da Euripide anche nell'*Alceste*, dove “Admeto non è solo il ‘marito’, ma è anche il capo della dinastia, e, non potendo ormai più avere figli i suoi genitori, del γένος”²².

Ma il nostro discorso era iniziato da una riflessione sull'amore, sul dolore e sulla morte, tutti contemporaneamente presenti nel prologo di Andromaca, che compare austera e regale al centro della scena. Il suo primo ricordo va alla sua città (v. 1: “O città di Tebe!”), orgoglio della terra asiatica, dalla quale era partita con una dote ricchissima perché fosse la moglie di Ettore: invidiabile una volta ed ora infelicissima donna. Dinanzi ai suoi occhi scorrono inesorabili le immagini dell'uccisione di Ettore e della morte di Astianatte, precipitato giù dalle torri. Le espressioni παιδοποιός, ζηλωτός, δυστυχεστάτη γυνή, δούλη, δορός γέρας formano una *climax* in cui è brevemente riassunto tutto il destino della donna. Lì Troia, qui la pianura che separa le due città di Farsalo e Ftia; lì la morte, qui ancora dolore (e forse di nuovo morte); lì l'amore, qui l'obbligo di dividere un letto con un δεσπότης; lì un figlio crudelmente ucciso, qui un figlio vivo, unica speranza contro i rovesci di fortuna: “E nei miei mali nuttivo una speranza: che mio figlio un giorno sarebbe stato di difesa e di aiuto contro le avversità” (vv. 26-28). Come Medea, così Andromaca viene accusata di preparare filtri magici: “Ermione dice che l'ho resa sterile e odiosa al marito grazie a filtri magici, che intendo detronizzarla, in casa, cacciarla con violenza dal talamo nuziale” (vv. 32-35). Andromaca non ha desiderato quel talamo, ma lo ha accettato suo malgrado, eppure ciò non la salva dall'ostilità di Ermione, fiancheggiata anche da Menelao, giunto da Sparta. Quest'ultimo è lì nel palazzo, mentre Andromaca è nel tempio di Teti dopo aver messo al sicuro il suo unico figlio che nessuno – neppure il padre, che è lontano – può salvare. Il monologo di Andromaca è interrotto dall'ingresso dell'ancella che, spaventata, grida: δέσποιν', ἐγὼ τοι τοῦνομ' οὐ φεύγω τόδε | καλεῖν σ(ε) (vv. 56-57). Anche l'ancella riconosce ad Andromaca un ruolo regale, dopodiché, come prima aveva fatto la stessa Andromaca, ricorda dolorosamente i giorni felici, “quando abitavamo in terra troiana, e lì ho sempre nutrito devozione per te e tuo marito ancora vivo” (vv. 58-59). Ma ecco ancora l'oscuro presente: l'ancella riferisce che Menelao ed Ermione cospirano cose terribili ai danni di Andromaca (vv. 62-63 δεινὰ γὰρ βουλεύεται | Μενέλαος ἐς σὲ παῖς θ', ἃ σοι φυλακτέα).

La paura di Andromaca si riflette nelle parole della schiava, la φιλτάτη σύνδουλος. È questa infatti la realtà: due avvoltoi sono pronti a piombare su Molosso per ucciderlo senza pietà (vv. 74-75 ὦ τέκνον, κτενοῦσί σε | δις-

²² A. Garzya, *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide*, Napoli 1962, p. 18.

σοὶ λαβόντες γῦπες). Il terrore invade il cuore della madre, costretta ancora una volta a rivivere il passato, a riandare con la memoria ai drammatici momenti in cui Taltibio aveva dato il fatale annuncio: “Nell’assemblea dei Greci ha vinto la proposta di Odisseo [...], di non allevare il figlio di un eroe [...] e di gettarne il cadavere giù dalle mura di Troia” (*Tr.* 721-725). La differenza è che adesso resta la speranza di un aiuto da parte del vecchio Peleo.

L’intervento dell’ancella serve al poeta per introdurre una nuova *rhesis* di Andromaca: “Noi leveremo al cielo grida, pianti che ci sono familiari. Per le donne è una consolazione avere di continuo sulle labbra e sulla bocca i mali che le stanno angustiano. E io non ho un motivo solo per dolermi, ma molti” (vv. 93-96). Gli spettri del passato ritornano: Andromaca piange la sua città, la morte di Ettore, il genio malefico che la perseguita da quando è caduta in una schiavitù indegna di lei. La *rhesis* termina con una sentenza di sapore erodoteo: “Non si può dichiarare un uomo felice senza aver visto come si è concluso l’ultimo giorno della sua esistenza, prima che discenda nell’aldilà” (vv. 100-103). L’ancella in un certo senso interrompe il fluire dei pensieri di Andromaca, la quale tuttavia riprende il suo canto doloroso in una monodia in distici elegiaci, che a differenza dei vv. 1-55 è cantata come un *threnos*²³.

Bergk²⁴ attribuì l’uso del metro elegiaco all’influsso di Menecrate argivo, da identificarsi forse con il Democrate o Timocrate di sch. *Andr.* 445. I versi sarebbero un *nomos* aulodico, degli ἐλεγεία μεμελοποιημένα (genere attribuito a Sacada argivo), ovvero un τριμερής, modulato su tre toni digradanti: la prima strofa in modo doloroso, la seconda in modo frigio, la terza in modo lidio (cf. Ps.-Plut. *De mus.* 8, 1134A-B). Carlo Del Grande²⁵ ritiene che Euripide, in questa monodia, abbia voluto ricreare una forma popolare del canto funebre sulla scorta di *Il.* 24.717-776, dove si piange la morte di Ettore. A Clonas e Sacada, entrambi argivi, fa riferimento D. L. Page²⁶.

Abbiamo visto che l’*hypothesis* di Aristofane di Bisanzio parla di *threnos*, ma “il tono generale di questo non è lugubre come di querimonia, dei quattordici versi solo due, il terzo distico («il mio Ettore, il marito di me sventurata, intorno alle mura il figlio di Tetide, dea del mare, trascinò legato al carro») alludono – e non a motivo di compianto, alla morte di Ettore”²⁷.

²³ Così afferma lo scoliasta, anche se un altro scolio al v. 103 (di autore diverso) la pensava diversamente: τὸ μέτρον ἐξ ἐλεγείων· τοῖς γὰρ ἐλεγείοις οὐ μόνον ἐπὶ θρήνων, ἀλλὰ καὶ ἐπ’ ἄλλων ἐχρῶντο.

²⁴ *Philologische Paralipomena Theodor Bergks*, “Hermes” 18, 1883, p. 508.

²⁵ C. Del Grande, *Espressione musicale dei poeti greci*, Napoli 1932, p. 103.

²⁶ D. L. Page, *The Elegiacs in Euripides’ Andromache*, in: *Greek Poetry and Life*, Oxford 1936, pp. 206-230.

²⁷ Garzya, *op. cit.* 178.

“Nell’alta rocca di Troia, Paride non portò in sposa Elena, ma la sciagura in veste nuziale. Per colpa sua Ares mise a ferro e fuoco la città, la distrusse, piombando rapido con mille navi. Il mio Ettore, il marito di me sventurata, intorno alle mura il figlio di Tetide, dea del mare trascinò legato al carro. Io dal talamo venni condotta alle rive del mare, mi cinsero il capo con l’atroce corona della schiavitù. Lasciai in cenere la mia città, le mie stanze, il mio sposo, le lacrime mi inondarono il volto. Che senso ha per me infelice vivere ancora per essere serva e vittima di Ermione. Tendo le mani supplici alla statua della dea e come goccia stillante dalla roccia mi sciolgo” (vv. 103-116)²⁸.

Lo schema dell’elegia è il seguente: vv. 103-108, ricordo del ratto di Elena, quale ἀρχή della distruzione di Troia e dell’uccisione di Ettore; vv. 109-112, rievocazione del doloroso destino di Andromaca fatta schiava; vv. 113-116, considerazione dello strazio suo presente e della sua condizione di supplice. Il tono generale è di acceso rimpianto e di composto dolore, non di funereo compianto²⁹. Da tale schema risulta evidente che l’origine del canto non è sacrale né tantomeno trenodica: l’origine va invece ricercata fra i μέλη indipendenti dalla liturgia, di cui il più ricco di figurazioni e di applicazioni era il *nomos* aulodico. Lo Pseudo-Plutarco nel *De musica* 4, 1132D ne indica sei tipi, ciascuno con carattere e fisionomia propri, e uno di essi era appunto il *nomos* elegiaco. Di tale forma dei canti Euripide sembra aver tenuto conto “riprendendone, oltre che il metro, il carattere di commozione non scomposta, di delicata effusione elegiaca, in perfetto equilibrio di immagini e mezzi espressivi”³⁰.

L’elegia, dal punto di vista contenutistico, non fa che riprodurre i temi del prologo: anche lì, infatti, come adesso ricorrono il ricordo della guerra, del corpo di Ettore trascinato dal carro di Achille³¹, il ricordo della distruzione di Ilio e la funesta presenza di Ermione. Ancora una volta il passato si mescola al presente e il lamento non può che determinare il pianto, ma esso, più che convulso, è accorato, tribolato, struggente. E alla fine dell’elegia,

²⁸ I primi due distici così furono resi da Seneca nelle *Troiane* vv. 892-896: “Peste, rovina, piaga di tutti e due i popoli, vedi queste tombe dei capi di tutti e due i popoli, le ossa nude che giacciono insepolti qua e là per interi campi. Queste ossa le hanno sparse le nozze tue. Per te è scorso il sangue dell’Asia, per te è scorso il sangue dell’Europa”. Sui rapporti tra le tragedie ‘troiane’ di Euripide e Seneca vd. G. Danesi Marioni, *Andromaca e Astianatte. Riscrittura senecana di due personaggi tragici*, “BSL” 29, 1999, 477-496.

²⁹ Garzya, *op. cit.* 178-179.

³⁰ Garzya, *op. cit.* 179.

³¹ *Il.* 22.396 ss.: “posteriormente ai due piedi aprì un foro tra i tendini, tra calcagno e malleolo, vi fece passare corregge di cuoio che legò al carro, sì che la testa strisciasse a terra, e, salito sul carro [...] sferzò i cavalli...”.

allorquando Andromaca ricorda il suo destino di schiava e di vittima di Ermione, non può che raffigurare se stessa, al pari di Niobe, se non come “goccia stillante da roccia” perché lacrime velano i suoi occhi e gocce cupe stillano da nude pietre, perché tutto altro non è che dolore (vv. 533-534). Qui è necessario rilevare un cambiamento di tono, “dal momento che la nuova frase incomincia all’interno del pentametro, mentre nel resto dell’elegia le singole frasi tendono a coincidere con i singoli distici”³².

Alla fine della monodia entra in scena il coro composto dalle donne di Ftia, che si dispone intorno all’altare di Dioniso eseguendo la sua danza al ritmo di un canto costruito in gran parte su base dattilica, in cui Andromaca è apostrofata così: “O donna, che da lungo tempo siedi nel tempio di Teti e non lo abbandoni, io, greca di Ftia, sono accorsa da te che sei asiatica [...]. Riconosci il destino che ti attende, considera le tue disgrazie [...]. Lascia il bel tempio della dea Nereide” (vv. 117 ss.). Anche il coro, come prima l’ancella, annuncia il triste destino che incombe su Andromaca e su Molosso; anche il coro, come già l’ancella, ritiene che nulla si possa fare contro uomini più forti, dei quali è difficile eludere il potere. Ma, pur nella sostanziale identità di comportamento e di sentire, fra il coro e l’ancella c’è una differenza, perché il primo è più temerario, la seconda più guardinga. In entrambi vi sono paura e compassione, che sembrano essere i denominatori comuni di questi primi versi della tragedia: paura di Andromaca per sé e per il figlio, paura della schiava, paura del coro; e poi compassione del coro e dell’ancella per Andromaca, e di questa per il figlio. Si potrebbe avanzare allora l’ipotesi che Euripide usi la tecnica della *duplicatio*, che evidentemente non è solo un elemento retorico, ma anche un modo pressante di comunicare al pubblico le emozioni della protagonista. Il coro serve inoltre ad introdurre l’ingresso di Ermione, la quale manifesta immediatamente la sua *hybris* sfoggiando ricchezze, vesti policrome, uno sfarzoso diadema: alla semplicità di Andromaca, una donna barbara, si contrappone la sicurezza di Ermione. Nel dialogo tra le due donne è Andromaca a vincere, nonostante che ella confessi la paura di non poter parlare, per il fatto di essere schiava. Essa respinge le accuse con ironia e, da donna certamente meno giovane, consiglia ad Ermione come è necessario comportarsi con un marito. La gelosia che prova è un sentimento che non ha ragion d’essere, anche se esso è insito nella natura femminile. Ma l’amore deve vincere ogni altra emozione. E ancora il passato ritorna: ai vv. 222 ss., Andromaca ricorda il suo Ettore e il suo talamo d’amore: “O carissimo Ettore, se pure Cipride ti induceva in errore, per compiacerti, continuavo ad amarti, e, perché tu non ti amareggiassi, offrivo i miei seni ai tuoi bastardi spesso [...]; mentre tu non permet-

³² V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino 1975, p. 226.

teresti neanche ad una goccia di rugiada piovuta dal cielo di posarsi sul tuo uomo". Di certo questo di Andromaca non è un comportamento da schiava, e non lo è neppure allorché sfida Menelao apostrofandolo con il titolo di φαῦλος, e dicendosi incredula che un uomo come lui possa aver distrutto Troia: "Di certo non meritavi di conquistare Ilio, né Ilio meritava di essere conquistata da te!" (vv. 324-325). La *parrhesia* di Andromaca getta sconcerto nelle donne del coro: "Troppe dicesti per una donna che parli ad uomini e nella tua mente non è più moderazione!" (vv. 364-365). Si tratta della stessa *parrhesia* che Elettra usa nei confronti della madre Clitennestra. Anche questo comportamento di Andromaca può essere letto nel senso che ella non si è sentita né si sente schiava nella casa di Neottolema, perché "la *parrhesia* richiede qualità morali e sociali che derivano da un alto rango e da una reputazione rispettabile"³³. E lo dirà Fedra nell'*Ippolito*: "È proprio questo che mi fa morire: paura che mi colgano in flagrante mentre reco vergogna a mio marito e ai figli miei. No! Vivano nella splendida Atene, felici e liberi di dire la verità (ἐλεύθεροι ἢ παρρησίᾳ θάλλοντες)" (vv. 420-423). Come Elettra, messa in salvo da Oreste, così Andromaca sarà liberata e salvata da Peleo, un vecchio coraggioso che vale più di molti giovani, perché, come il coro sentenzia, "colui che ha origini illustri se patisce cattiva sorte non resta senza aiuto: onore e gloria attendono chi vanta grandi antenati" (vv. 770-774). E la donna ha nobile condizione perché moglie di Ettore, ma anche perché madre di Molosso: si allontana così dalla reggia di Neottolema allo stesso modo in cui un tempo si era allontanata dalla reggia di Priamo. Allora ella era sola, incerta del suo destino, con la morte nel cuore: aveva appena dato ad Ecuba uno scudo sul quale porre il cadavere di Astianatte (*Tr.* 1141-1142: "e non assi di cedro o un'urna di pietra doveva essere la bara del piccolo"). Adesso è invece meno sola, perché Molosso, speranza per il futuro, è lì con lei.

Università di Salerno

PAOLA VOLPE CACCIATORE

³³ M. Foucault, *Discorso e verità nella Grecia antica*, Roma 1996, p. 19-21.